

تک‌گویی‌های برتر در سینمای جهان

رسول نظرزاده

آرش واحدی

سمیرامیس بابایی

فهرست

۶	سخن نخست
۸	سخن دوم
۱۱	نگاهی به چیستی و انواع تک‌گویی در سینما (رسول نظرزاده)
۱۵	به جستجوی صداهاى گمشده (نگاهی به تک‌گویی‌های زنان سینمای جهان) (رسول نظرزاده)
۲۱	صدای فاصله‌هایی که غرق ابهامند! (نگاهی به ۱۵ تک‌گویی برتر سینمای جهان) (رسول نظرزاده)
۴۵	نگاهی به ۱۰ تک‌گویی برتر سینمای جهان (آرش واحدی)
۶۸	«تاقی از آن خود» (۴۰ تک‌گویی برتر زنان سینمای جهان) (سمیرامیس بابایی)
۱۰۹	۱۰۰ تک‌گویی برتر سینمای جهان (آرش واحدی)

رسول نظرزاده

تک‌گویی از ابتدا ریشه در تئاتر یونان باستان داشت و آن هنگامی بود که شخصیت به «تنها گویی» با خود روی می‌آورد و درباره اتفاقات و تصمیم‌های آینده یا گذشته، بلند در صحنه حرف می‌زد که بعدها شکل «حدیث نفس» و «محررم راز» هم پیدا کرد. این روش در دوران تئاتر نئوکلاسیک فرانسه و انگلستان دوران الیزابتین فرضاً در آثار مولیر و شکسپیر و ... نیز ادامه و تکامل یافت و از آن جا در تئاتر معاصر رشد گرفت. همزمان با رشد دانش روانشناسی و بحث شکست زمان‌ها و تداعی معانی در قرن بیستم در نوعی از داستان نویسی روش «تک‌گویی و مونولوگ» به وجود آمد که شخصیت اصلی به شکل جریان سیال ذهن، ماجراها و احساسات درونی خود را واکاوی می‌کرد یا خود را به آن می‌سپرد. در تئاتر و سینما دو نوع «تک‌گویی درونی» و «تک‌گویی بیرونی» را از هم متمایز می‌کنند.

انواع تک‌گویی:

۱- **تک‌گویی درونی:** در تک‌گویی درونی آن چه شنیده می‌شود، در خلوت و تنهایی و ذهن شخصیت می‌گذرد، یعنی به نوعی شاهد واگویی‌های درونی شخصیت هستیم که در تنهایی‌اش صورت می‌گیرد. تک‌گویی درونی اغلب دارای یک شخصیت مرکزی است که در خلوت به بیان معضلات و مشکلات پیچیده درونی خود می‌پردازد. گاه شکست‌ها و اشتباهات غیر قابل جبران می‌تواند محملی قوی برای واکاوی درونی هر شخص در خلوتش یا حتی در سکوتش و با نوعی «بلندگوی ذهنی» در سرش بیان شود.

۲- **تک‌گویی بیرونی:** در تک‌گویی بیرونی با نوعی برون‌فکنی روبرو هستیم که با صدای مشخص برای یک یا چند شنونده‌ی معلوم یا نا معلوم روایت می‌شود. همه چیز در بیان توجه‌ها و توجه‌ها و استدلال‌های او از وقایع می‌گذرد و در این حالت فرافکنی شکل پیچیده‌تر و در عین حال جذاب‌تری به خود می‌گیرد. میان آنچه او می‌گوید و آنچه واقعا اتفاق افتاده است. شنونده واقعی یا غیر واقعی و حتی اشیاء، آینه یا سایه‌ها و... در این وضعیت می‌توانند حائز نقش قابل توجه‌ای باشند که در این حالت تک‌گویی بیشتر جنبه بیرونی به خود می‌گیرد. این نوع تک‌گویی در سینما به ویژه با صدای راوی اول شخص در طول فیلم همراه می‌شود که حرف‌هایش از ماجراها شکلی تصویری می‌یابد.

۳- **تک‌گویی مکاشفه‌ای:** در آثار دراماتیک و «شخصیت محور» لحظه‌هایی وجود دارد که شخصیت اصلی با خود روبرو می‌شود و باید در روش زندگی خود و تصمیم‌هایش بازنگری کند و این خوراک و لحظه‌های مناسبی برای تک‌گویی فراهم می‌آورد. در این روند شخصیت اصلی از نقطه ثبات و «تبادل اولیه» با یک یا چند «حادثه‌ی محرک» خواسته یا ناخواسته اولیه، شروع به «حرکت» در دل «ماجرای»

می‌کند و به نقطه‌ی «بحران» یا کشمکش بیرونی می‌رسد. اگر اثر دراماتیک، سیر و حرکت درستی را طراحی کرده باشد این کشمکش بیرونی به «کشمکش درونی» و «تضاد با خود» منجر می‌شود و به تغییر در مسیر و روش زندگی فرد می‌انجامد که از آن با عنوان «مکاشفه و سلوک شخصیت» نام می‌بریم. این مکاشفه به تصمیم‌گیری و بازنگری و یا تغییر در اصول تعادل اولیه زندگی او می‌انجامد. از جمله در برابر اصلی‌ترین جنبه‌های زندگی مانند بازنگری در خانواده و فرزندان و نزدیکان و دوستان و کارهایش و امروز و فردایش و... در این نقطه شخصیت از خود «عبور» می‌کند و هدف و نیاز سرکوب شده در ناخود آگاهش سر باز می‌کند تا به هدف و «تعادل ثانویه» برسد. انتخاب این بخش میانی یا پایانی «مکاشفه و سلوک شخصیت اصلی» نقطه‌ای مناسب برای اجرا یا نوشتن مونولوگ است که می‌توان از آن به عنوان «مونولوگ مکاشفه‌ای» نام برد که از دل نیازها و انگیزه‌های پنهان شخصیت اصلی و تمرکز و مرور دوباره ماجراها و مناسبات زندگی‌اش سر برمی‌آورد. جایی که شخصیت باید بار دیگر همه زندگی‌اش را بازخوانی کند و مورد بازبینی قرار دهد تا تصمیم جدیدش، مسیر تازه‌اش را به خوبی دستکم برای خودش مشخص و واضح کرده باشد. در این روش مونولوگ و تک‌گویی که در تئاتر با یک بازیگر اجرا می‌شود اگرچه یک شخصیت محوری حضور دارد که با پنهان‌ترین بخش‌های درونی خود مواجه می‌شود اما در واقع شخصیت‌های پیرامونی حذف نمی‌شوند و شخصیت اصلی دارد به جای همه شخصیت‌ها و صداهای دیگر هم بازی می‌کند و نقش آنها را هم خود بازی یا به اصطلاح «مال خود» می‌کند یا می‌سجد یا بازخوانی و مرور می‌کند. در سینما این مکاشفه یا با صدای راوی مشرف بر وقایع بیان می‌شود و یا از زبان شخصیت اصلی در مواجهه با شخصیت «محررم راز» یا در میان گفتگوها سرباز می‌کند.

۴- تک‌گویی در تضاد با خود: گاه آرزو و «هدف اولیه» با هدف بعدی و در پایان فیلم با هم در تضاد قرار می‌گیرند یعنی آنچه قهرمان را به سوی خود می‌کشاند با آنچه او در دل دارد یا واقعا قصدش را دارد با هم دو نیروی متضاد در اثراجاد می‌کنند مانند وقتی که دو معشوق شیفته‌ی همدیگر یا پدر و پسر یا دو دوست قدیمی به ناچار و ناخواسته در مقابل هم قرار می‌گیرند که باید یکی نفرشان حذف شوند مثال‌های فراوانی از این نمونه در میان فیلم‌های و داستان‌ها و نمایش‌ها می‌توان یافت. در آثار سینمایی این مکالمه درونی می‌تواند در آغاز فیلم باشد که با صدای راوی به درون ماجراها قبل و پس از آن کشانده می‌شویم. صدایی که سیر درونی تراژدی سلوک شخصیت را از دیروز تا امروز و فردایش نشان می‌دهد و معمولا صدای راوی در میان ماجراها با دریافتی عمیق به گوش می‌رسد که توام با حسرت پایانی و جبری است که او را به سوی فاجعه می‌کشاند است و گاهی برای اتصال صحنه‌ها و ترسیم زاویه دید روایت به گوش می‌رسد.

۵- تک‌گویی به مثابه مواجهه با غار درونی خود: در دیدگاه اسطوره‌شناس برجسته «جوزف کمپل» درباره سفر اسطوره‌ای و قهرمان‌ها که از کهن نمونه‌های قدیمی برداشت شده است (و نشان می‌دهد انسان هنوز در قلمرو کهن الگوها گام می‌زند) و با عنوان‌های دعوت - امتناع - ملاقات

با نشانه - حامی یا متحد - ترغیب - گذر از آستانه اول و دوم - مواجهه با حریف و تلافی و رودررویی - و بازگشت - پاداش و ... مشخص شده (و در اینجا مجالی برای بررسی هر یک از آنها نیست) بخشی با عنوان «مواجهه با غار درونی خود» در سفر قهرمان بیان شده که به طور مشخص با مونولوگ و تک‌گویی مرتبط است. جایی که قهرمان با هویت‌های جعلی سرپوش گذاشته شده و سرکوب‌های اجتماعی و ترس‌های درونی و نقطه ضعف‌های ناپیدای تربیتی و قبیله‌ای و زخم‌های روانی ... خود مواجه می‌شود یا گیر می‌کند. در اینجا او با نوعی «فلج روانی» و اضطراب، کمبودها و خاطره‌ها و دردهای روحی سخت روبرو می‌شود و گذر از آن و گیر نکردن در چاله‌ی آنها، او را تبدیل به قهرمان می‌کند و آماده‌ی سفر اسطوره‌ای فرا انسانی خواهد کرد. این نقطه‌ای است برای انتخاب «مونولوگ و تک‌گویی» با خود که از میان گذر از آتش مرور ضعف‌ها و سایه‌هایی که همه عمر در پی او بوده‌اند و او را به صورت بیمار و فلج در آورده بودند سربرمی‌آورد. نقطه‌ای برای حرکت و «گویی قهرمان با خود و با گذشته و آینده‌اش و موقعیت‌ها را برای تصمیم‌های مهم دیگر سنجیدن. جایی که او ابتدا از «مرگی درونی» عبور می‌کند تا فردا در مقابل آنچه برای خود یا هدفش یا مردم شهرش، اهمیت ویژه دارد رو در روی مرگ بایستد و «نترسد» تا نخست با خود «رودررو» و شفاف شود (مونولوگ معروف هملت «بودن یا نبودن» در این جایگاه اهمیت خود را می‌یابد) بخش زیادی از فیلم‌ها و نمایشنامه‌ها و داستان‌ها در این الگو از تک‌گویی قهرمان یا شخصیت اصلی استفاده می‌کنند که در جای خود تاثیر فراوانی بر مخاطب و روند داستانی می‌گذارد که یا در ذهنش مرور می‌شود و یا با تصاویر و صدای راوی مرور و همراه می‌شود. این سخنان و حرف‌ها و مرورها به خودی خود و به طور مجزا اهمیت ویژه‌ای در فیلم ندارند و یا در نقطه‌ای غیر از جای مناسب خود در داستان اصولاً کارکردی ندارند و حتی موجب ملال و دلزدگی و حرف‌های گل درشت می‌شوند. (تک‌گویی‌های بزرگ سینما و تئاتر بدون آن پس زمینه‌های داستانی گاه به حرف‌هایی سطحی می‌انجامد که ادبیات برجسته‌ای هم ندارند.)

۶- **تک‌گویی‌های پوچ‌گرایانه؛ همه‌همه‌ای برای هیچ:** شخصیتی حرف می‌زند اما در واقع حرفی برای گفتن ندارد و حرف‌هایی که می‌زند در ظاهر اصوات بی‌معنایی‌اند که وضعیت عبث و ضحک او را برملا می‌سازند. این گونه حرف‌ها در واقع عجز شخصیت از فهم وضعیت خود را نشان می‌دهد و انعکاس این عجز در کلام طولانی او خود را نشان می‌دهد. این کلام پیوسته‌ی طولانی در واقع نیاز عمیق گوینده را برای ارتباط انسانی نشان می‌دهد که در زبان میسر نمی‌شود. زبانی که خود باید وسیله ارتباط انسانی باشد در اینجا خود مانع ارتباط جدی می‌شود. نمونه آن در برخی تک‌گویی‌های فیلم‌های وودی آلن یا در صحنه‌ی مکالمه پیرزن با سرایدار در آغاز نمایشنامه «مستاجر حیا» وژن یونسکو به چشم می‌خورد.

سرایدار: شما می‌خواین پنجره باز باشه، این حق شماس، پنجره مال شماس نه مال من، اصلا نمی‌خوام مال من باشه. دیگه هم دست بهش نمی‌زنم، مالک این آپارتمان شماین، در مقابل یک کم